

REVISIÓN CRÍTICA DEL TEMA

Siete símbolos-clave para perderse alegremente en los laberintos de Borges*

SEVEN KEY SYMBOLS TO JOYFULLY LOSE ONESELF IN THE LABYRINTHS OF BORGES

Andrés Lema-Hincapié**

Fecha de recepción: 22 de febrero del 2011

Fecha de aprobación: 31 de marzo del 2011

RESUMEN

En la literatura de Jorge Luis Borges hay símbolos que reaparecen una y otra vez. Cuando comprenden esos símbolos, a los lectores se les da permiso para ingresar en el terreno de la obra y de la mente laberíntica de Borges. Los símbolos son: *el laberinto, el libro, el espejo, el tigre, el coraje de la ironía, las palabras que también son música, y el amigo*. Los cuatro primeros símbolos son instrumentos que el autor utiliza para causar en el lector un sentimiento de desorientación (el laberinto), una curiosidad que nunca queda satisfecha (el libro), la conciencia de un yo múltiple (el espejo), y la anticipación de la muerte (el tigre). Los tres símbolos restantes proveen, en cierto modo, un paliativo frente al pesimismo melancólico surgido desde los tres primeros símbolos. El coraje de la ironía y las palabras que son música hacen posible

ABSTRACT

There are some recurring symbols in the literature of Jorge Luis Borges, and once those symbols are understood, authors are admitted into the labyrinthine terrain of Borges's mind and writing. The symbols are *the labyrinth, the book, the mirror, the tiger, the courage of irony, words that are music, and the friend*. The first four symbols are tools that the author uses to confuse the reader (the labyrinth), a curiosity that can never be satisfied (the book), the awareness of multiple selves (the mirror), and the anticipation of death (the tiger). The other three symbols provide a certain palliative for the melancholic pessimism inspired by the first four symbols. The *courage of irony* and *words that are music* give room for a certain individual joy inside the Borgesian universe. Finally, for those who long to escape from isolation, *the friend* depicts a

* El origen de estas páginas es una conferencia en inglés titulada "Seven Key Symbols to Joyfully Lose Oneself in the Labyrinths of Borges". Fueron escritas para responder a la invitación del Writing Program de la Maestría de Bellas Artes, en Spalding University (Louisville, Kentucky). Allí, en calidad de *Keynote Speaker*, dicté esa conferencia el 16 de noviembre del 2008. Consigno mis agradecimientos a Kathleen Driskell, Associate Program Director, y a Katy Yocom, Program Associate, del MFA's Writing Program.

* Magister y Doctor, Universidad de Cornell (USA). Doctor, Universidad de Ottawa (Canadá). Profesor del Departamento de Lenguas Modernas, Universidad de Colorado (Denver). Correo electrónico: andres.lema-hincapie@ucdenver.edu.

cierta alegría individual dentro del universo borgesiano. Y, finalmente, para quienes anhelan escapar del aislamiento, el amigo permite dibujar una apertura metafísica posible hacia regiones de intimidad con otros seres humanos.

possible metaphysical opening to intimacy with other human beings.

Palabras clave: símbolo, incertidumbre, laberinto, libro, ironía, espejo, amigo.

Keywords: symbol, uncertainty, labyrinth, book, irony, mirror, friend.

PALABRAS INTRODUCTORIAS

Como toda literatura, y más ampliamente todo arte, la obra de Jorge Luis Borges nos confronta con lo que todos inevitablemente fuimos y somos y podemos y no podemos llegar a ser. En sus cuentos, colmados de referencias eruditas, de pensamientos filosóficos, de palabras memorables, de pasiones algo púdicas, nos perdemos y nos encontramos: nos perdemos, porque esos cuentos quieren desorientar al lector, jugar con él, vencerlo, burlarse de él. Nos encontramos, porque cuando logramos abrazar e ir más allá de la incertidumbre de las primeras desorientaciones sentimos, con absoluta certeza y hasta con alegría, la verdad existencial de esta famoso proverbio de Horacio: *mutato nomine, de te fabula narratur* —con los nombres cambiados, es sobre ti mismo que se cuenta esta historia—. Borges nos escribe o escribe acerca de nosotros.

Aquí ofrezco el sentido parcial de siete símbolos borgesianos. Ellos podrían ser las claves que, a diferencia de los hilos de Ariadna, no nos permitirán salir del laberinto después de haber matado al Minotauro. Ellos son claves para abrazar con alegría lo que Borges nos propone: la vida ha de vivirse en la incertidumbre y, sin embargo, a pesar de esa incertidumbre y en razón de esa misma incertidumbre, vale la pena vivirla con la mayor de las intensidades. Aquí no valen las respuestas definitivas de la ciencia, de las religiones, de la familia, de los partidos políticos, de la raza, de las leyes de un Estado, de las costumbres, de las reglas laborales o de las clases sociales. Nada puede salvarnos de esa incertidumbre, salvo una virtud personal, el placer estético y un cercano grupo de humanos que está tan desorientado como nosotros mismos: la virtud es el coraje de la ironía; el placer estético es el gozo del arte y el grupo humano son nuestros amigos.

Conviene tomar en consideración estos siete símbolos recurrentes en la obra de Borges: el laberinto, los libros, el espejo, el tigre, el coraje, las palabras que son música, y la amistad. “Símbolo” tiene aquí el sentido que le da Paul Ricoeur a esta palabra en su libro *De l'interprétation. Essai sur Freud*: se trata, en primer término, de un signo construido con palabras, esto es, de una realidad hecha de

un significante que tiene la cadena gráfica o sonora L-A-B-E-R-I-N-T-O y de un significado o concepto mental que se refiere a un lugar cuya arquitectura hace que quien ingrese allí tenga gran dificultad para salir o que nunca logre volver a salir. Y, en segundo término, este signo de laberinto u otros como libro o espejo, en el caso de Borges se convierten en “signos de grado compuesto en los que el sentido, al que no le basta designar algo específico, designa un sentido diferente que únicamente podría ser alcanzado en esa y por esa traslación”.¹ Esto significa que en Borges los laberintos, los libros y los espejos son eso: “laberintos”, como el de Creta construido por Dédalo y donde vive el Minotauro, o como el de la película *El laberinto del Fauno (Pan's Labyrinth)* (2006) de Guillermo del Toro; “libros”, como los que los lectores van a tocar, a hojear, a leer más tarde para preparar sus clases de mañana en alguna universidad del mundo; y “espejos”, como aquellos en los que se miraron varias veces antes de salir de casa. Pero también en Borges laberintos, libros y espejos son más que eso, y el símbolo está en ese *más que* o en ese *suplemento* o en ese *surplus* de sentido que se traslada o se desplaza un poco más allá (*trans-*, en latín) de la cosa misma (*thing itself*) y del sentido llano (*plain or broad meaning*) —aunque sin que jamás se olvide ni la cosa misma, ni el sentido llano (*latus*, en latín)—. Presento a continuación varias ilustraciones.

LOS SIETE SÍMBOLOS

En el prólogo de 1941 a su libro *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges escribe que “El jardín de senderos que se bifurcan” es un cuento de naturaleza policial en el que “los lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo” (p. 429). Antes de considerar algunos elementos formales y temáticos de la historia, quiero atraer la atención sobre el sentido de los primeros datos que nos da Borges. Hablamos de un jardín, de caminos múltiples que a su vez se multiplican, de un crimen que es asimismo un enigma policial para los lectores, y de que solo al final de la lectura la comprensión de ese enigma tal vez llegará. Si el famoso latinista francés Pierre Grimal tiene razón, el jardín es una invención romana, donde el ritmo de la vida se serena, la naturaleza está domesticada para solaz humano, y el cuerpo y el espíritu retoman energías para seguir enfrentando los movimientos de la vida. Y ahora, junto con la imagen del jardín, debemos pensar un laberinto. Los griegos fueron los dueños de esa

¹ “Il y a symbole lorsque le langage produit des signes de degré composé où le sens, non content de désigner quelque chose, désigne un autre sens qui ne saurait être atteint que dans et par sa visée” (Ricoeur, 1965, p. 25).

palabra: *labyrinthos* (λαβύρινθος), cuyo equivalente anglosajón, según la etimología del inglés antiguo y muy probablemente de un dialecto noruego, es *maze*. ¡Qué maravilla pensar que cada vez que algún interlocutor angloparlante dice o escribe “amazing” para referirse a algo maravillosamente inesperado, él o ella siempre están aludiendo a un laberinto! ¿Por qué? Ya volveré sobre esto. Además de un jardín de estructura laberíntica, Borges asegura que el tema de esta historia involucra un crimen ejecutado —¡hay sangre y muy seguramente muerte!— cuya resolución es opaca para los lectores. Y esa opacidad o ignorancia de los lectores tal vez —“me parece”, escribe Borges— se tornará en comprensión al final de la historia.

Sin haber ingresado en el contenido mismo de la historia, con el simple título del cuento y con el apretado resumen que ofrece Borges en su prólogo de 1944, el lector ya está atrapado bajo la red de una de las figuras literarias más apreciadas por Borges: el oxímoron. Esta misma figura confronta al lector con lo contradictorio, pero que a pesar de serlo sigue teniendo sentido. Hablo aquí de oxímora como “*Hill Valley*”, “*virtual reality*”, “*eternal instant*”, o la que está en esta bellísima oración de Gérard de Nerval y en la que se caracteriza perfectamente el sentimiento contradictorio y sin embargo no menos real del amante hacia su amado: “*Tu es le soleil noir de ma mélancolie*” (“Tú eres el sol negro de mi melancolía”). El laberinto que nos propone Borges es oximorónico porque en él se combina la serenidad del jardín con la turbulencia de un crimen sangriento, la seguridad del reposo con las inquietudes del asombro. Aquí son más que claras las resonancias de uno de los autores británicos más queridos por Borges: Gilbert Keith Chesterton. “El jardín de senderos que se bifurcan” hace pensar de inmediato en “*The Secret Garden*” de Chesterton, ese precioso cuento policial que combina lo bucólico de un apacible jardín bajo la luz de la luna con lo gótico de un cuerpo muerto, cuya cabeza no solo le ha sido cortada, sino que igualmente se le ha cambiado por otra.

Volvamos un poco atrás. Sí, un laberinto es *amazing*, pero no en el sentido de “*terrific*”, sino porque causa agotamiento físico y mental, por un lado, y porque por otro lado el laberinto nos expulsa de lo ordinario, de lo común, de la regularidad insípida de la vida para lanzarnos hacia lo que nos enloquece y hacia lo que llega en la forma de la maravilla. Esto está expresado en la palabra *mas*, de un dialecto noruego y que probablemente está resonando en *maze*. En ese dialecto noruego *mas* significa “*exhausting labor*”, y cerca de 1230 *amasin* en inglés antiguo significa “*stupefy, make crazy*”, y desde 1592 *amaze* empezará a significar “*overwhelmed with wonder*”. ¿Cuáles son esas maravillas laberínticas que nos acecharán durante toda la lectura de “El jardín de senderos que se bifurcan”?

Erudición aplastante, trama difícil, desplazamientos geográficos y cronológicos, nombres de nacionalidades y de lenguas distintas, información incompleta, títulos de libros y de páginas de libros, el nombre de una mujer a la que está dedicado el cuento, datos numéricos precisos, fechas precisas, y un plan bélico frustrado por el clima. Este es el contenido que ofrece el primer párrafo y la dedicatoria del cuento de Borges de 1941. ¿No es esto ya un laberinto de lo que parecería ser una serie de elementos completamente dispares? Escritor y lector, Borges y nosotros, trabajamos fuerzas, luchamos: él a perdernos, nosotros a evitar ser perdidos. Así como mucho coraje es requerido para enfrentar el desafío propuesto por un laberinto —no importa tanto salir de él cuanto siempre mantener la energía para buscar la salida—, es mucho el coraje que necesitamos para leer y releer y volver a leer los cuentos de Borges. El *coraje* será otro de los símbolos que todo lector de la obra de Borges deberá activar. Por un lado, coraje para leer la obra; por otro lado, coraje para vivir la vida que cada uno de nosotros siempre tiene frente a sí. Más adelante precisaré que el coraje simbólico de Borges toma la forma de la *ironía*.

Entre todos los diversos elementos de “El jardín de senderos que se bifurcan”, voy a rescatar unos pocos. El primer símbolo, a mi juicio, central, que bien puede servir de núcleo para los demás, es sin duda el *laberinto*. Y, además, en el cuento el laberinto aparece intercambiable con otro símbolo: el libro. Desde muy niño, Borges tuvo un amor especial por los libros. Fue incluso director de la maravillosa Biblioteca Nacional de Buenos Aires y en otros lugares de esa ciudad también ejerció el oficio de bibliotecario. Ese amor que Borges tuvo por los libros es tan profundo, que en su literatura el libro se convierte en un objeto mágico, sagrado, nacido de la imaginación, de la memoria y de la esperanza humanas, pero que también adquiere cierta vida propia. Ejemplos de esto son sus cuentos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “El evangelio según Marcos” y “El libro de arena”. Y, como todo lo sagrado y lo mágico, el libro para Borges es al mismo tiempo precioso y terrible —como lo es el anillo en *The Lord of the Rings* de J. K. Tolkien: “Es a la vez precioso y terrible”—.² Antes de que el espía Yu Tsun encuentre a Stephen Albert y converse con él, y mientras caminaba desde la estación hasta la casa de Albert girando siempre a la izquierda, Yu Tsun pensó en el laberinto espacial al que su antepasado Ts’ui Pên consagró trece años de vida, pero infructuosamente. Tres epítetos que Yu Tsun utiliza para caracterizar ese laberinto recuerdan de inmediato una entidad sagrada: “inviolado”, “perfecto”, “infinito”. Y un poco más allá, Yu Tsun se anticipa sin saberlo al laberinto temporal del que luego le hablará Albert: “Pensé”, sigue Yu Tsun, “en un laberinto de laberintos,

² “It is both precious and terrible”.

en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros” (Borges, 1974b, p. 475).

El laberinto de Ts’ui Pên será un libro, y así Borges establece una identidad entre el uno y el otro. Borges parte de una experiencia cotidiana a todos, en especial cuando consultamos un diccionario o una enciclopedia, y de manera más contemporánea cuando “surfeamos” en el Internet. Y, desde esa experiencia cotidiana, Borges amplía la identidad laberinto-libro a partir de una coordenada ontológica de la realidad humana. Para recordar un par de conceptos centrales de Martin Heidegger, el filósofo alemán, cada uno de nosotros, seres humanos, es, necesaria y fundamentalmente, un “ser-ahí” (*Dasein*) y *en el tiempo*. Al inicio de estas páginas yo escribía: “Borges nos confronta con lo que todos inevitablemente fuimos y somos y podemos y no podemos llegar a ser”. En mis palabras hacía énfasis en la conjunción “y”. Así como una enciclopedia o un diccionario nos remiten a una palabra, y esa palabra a otra, y esta nueva palabra a una tercera, sin que parezca que jamás podamos completar el hallazgo de una palabra final, el laberinto temporal de Borges, según su *alter ego* que es Ts’ui Pên, nos lanza al abismo de una antropología de posibles. Si releemos el momento de clímax de “El jardín de senderos que se bifurcan” cambiando el punto y coma (;) por la conjunción “y”, accedemos a la antropología inclusiva y siempre incompleta que Borges propone. Ts’ui Pên: “Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos (y) en algunos existe usted y no yo (y) en otros, yo, no usted (y) en otros, los dos” (Borges, 1974b, p. 479).

Quiero ahora recordar un poema hermoso de Borges, y muy apropiado para enriquecer el símbolo borgesiano de laberinto. Me refiero a “El laberinto”, de 1969:

Zeus no podría desatar las redes
de piedra que me cercan. He olvidado
los hombres que antes fui; sigo el odiado
camino de monótonas paredes
que es mi destino. Rectas galerías
que se curvan en círculos secretos
al cabo de los años. Parapetos
que ha agrietado la usura de los días.
En el pálido polvo he descifrado
rastros que temo. El aire me ha traído

en las cóncavas tardes un bramido
o el eco de un bramido desolado.
Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
éste el último día de la espera (Borges, 1974f, p. 987).

Voy a rescatar únicamente dos elementos de ese poema: en primer lugar, *ese otro* que busca la voz poética, que tiene los rasgos identificables del Minotauro griego, y que tiene ciertas características de una suerte de doble de la voz poética. En segundo lugar, *ese otro* que es una realidad que me sobrepasa y que también es el portador de la muerte de la voz poética.

Borges exploró en su literatura el tema del doble,³ que en alemán se dice *Doppelgänger*, y cuyos ejemplos ilustres se pueden encontrar con facilidad en la literatura de lengua inglesa. Pienso ahora en el cuento de Edgar Allan Poe “William Wilson” y en la novela corta de Robert Louis Stevenson *Strange Case of Doctor Jeckyll and Mister Hyde*. En “El laberinto”, hay muchos rasgos donde la voz poética se identifica con el Minotauro: así como la voz poética vive sus días odiando el camino que recorre y sintiendo la monotonía de las paredes del laberinto, el bramido del Minotauro salvador es “un bramido desolado”; así como la voz poética está cercada en redes de piedra —hermosa metáfora que combina la ligereza de un tejido con la pesantez de las piedras—, ese Otro que es el Minotauro y que a la vez es la misma voz poética tiene por destino “fatigar las largas soledades / que tejen y destejen este Hades” —los verbos “tejer” y “destejer” remiten de inmediato a la red de la que antes habló la voz poética—. Muchas veces hablamos con nosotros mismos como si nuestro yo no fuera una unidad sino más de uno, dos quizás, o incluso más de dos. Así que al laberinto temporal se añade ahora la posibilidad de un laberinto dentro de nosotros mismos, un laberinto interior, íntimo, de las diversas y posibles identidades del yo.

El símbolo desde el cual Borges desarrolló esa idea es el símbolo del espejo. Cotidianamente, al mirarnos en un espejo, experimentamos el asombro de un otro que soy yo, pero que al mismo tiempo no soy yo. Ese en el espejo es mi reflejo, pero también a él me acerco para consultarle cómo estoy yo hoy, al levantarme de la cama, antes de salir para una fiesta, e incluso para sentir la seguridad de la compañía al saber que en principio siempre *ese otro* especular aparecerá cada vez

³ Cfr. la definición que Borges y que Margarita Guerrero dan del “doble” en *El libro de los seres imaginarios* (p. 109).

que queramos mirarnos en un espejo. Claro, son modos del espejo ese otro que somos cada uno cuando nos vemos en fotografías, cuando contemplamos un video doméstico, o cuando nos identificamos con el personaje de un libro, de la historia universal, o de una película. Soy y no soy mis reflejos. Para ilustrar el tema del doble en Borges, sirve muy bien un cuento: “El encuentro”. Una de las maravillosas inseguridades que ese cuento produce en el lector consiste en partir de rasgos diferenciales de los dos protagonistas, Duncan y Maneco Uriarte, para desde allí hacer que esos dos mismos personajes sean transformados en otros, en los dos gauchos antagonistas: Juan Almanza y Juan Almada. La cercanía ortográfica y fonética tampoco es aquí gratuita. Todo lector está informado sobre el odio de los dos Juanes, según el relato de don José Olave: “Juan Almanza y Juan Almada se tomaron inquina, porque la gente los confundía” (Borges, 1974g, p. 1043). Quienes eran fácilmente distinguibles, habrán de quedar subsumidos bajo la categoría del gaucho, ese arquetipo de la pampa, como lo fueron Juan Moreira, Martín Fierro y Don Segundo Sombra, y bajo las dos dagas que son la expresión de una pasión humana: El rencor. Borges nos dice que Duncan “era más alto que los otros, robusto, algo cargado de hombros, inexpresivo, de un rubio casi blanco”, mientras que Maneco Uriarte “era movedizo, moreno, acaso achinado, con un bigote petulante y escaso”. Juan Almanza y Juan Almada se reflejan en Duncan y en Maneco Uriarte. Éstos son reflejos especulares de otros que antes fueron. La voz narrativa concluye: “Las cosas duran más que la gente. Quién sabe si la historia concluye, quién sabe si no volverán a encontrarse” (Borges, 1974g, p. 1043).

Y, sin embargo, ¿qué pasaría si desaparecieran los espejos? ¿Qué ocurriría si no hubiese ningún lugar donde pudiéramos vernos reflejados? Si nada metálico o si ninguna superficie de agua o de cristal, y si ni siquiera las pupilas de los otros humanos⁴ nos entregaran el reflejo de eso que nunca identificamos completamente como nosotros mismos, ¿dónde podríamos buscar una confirmación de lo que somos? Son estas paradojas del espejo y de la identidad humana las que Borges explora en el símbolo del espejo. Así que ahora podemos elaborar un misterioso símbolo borgesiano, complejo y rico en sentidos: *un laberinto que es un libro y que es tiempos múltiples y que está hecho de espejos*. ¿Y qué nuevo universo tendríamos si a esos espejos del laberinto les asignáramos no solamente el atributo de no reflejarnos, como según dicen las leyendas les pasa a los vampiros, sino que además esos espejos presentaran reflejos que no son reflejos de nada en la realidad? Ahora, en este nuevo laberinto que Borges nos presenta, no

⁴ Estoy obligado a conectar los anteriores pensamientos con el infierno humano, sin espejos, con miradas sin párpado, y con pupilas que son el sucedáneo de los espejos. Es, claro, el infierno que Jean-Paul Sartre caracteriza en *Huis clos*, de 1944.

tenemos ninguna seguridad: es posible que la próxima vez que quiera verme en un espejo, el espejo no me refleje y que en él aparezcan realidades inesperadas. En una página y media de *El libro de los seres imaginarios* (1967), Borges y Margarita Guerrero escriben sobre los “Animales de los espejos”:

[En la época legendaria del Emperador Amarillo] el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico. // El primero que despertará será el Pez. En el fondo del espejo percibiremos una línea muy tenue y el color de esa línea será un color no parecido a ningún otro. Después, irán despertando las otras formas. Gradualmente diferirán de nosotros, gradualmente no nos imitarán. Romperán las barreras de vidrio o de metal y esta vez no serán vencidas. Junto a las criaturas de los espejos combatirán las criaturas del agua. // En el Yunnan no se habla del Pez sino del Tigre del Espejo. Otros entienden que antes de la invasión oiremos desde el fondo de los espejos el rumor de las armas (Borges y Guerrero, 1967, p. 14).

Tenemos ya tres símbolos: el laberinto, el libro y el espejo. Pasemos al cuarto símbolo. Al final de “Animales de los espejos”, Borges y Margarita Guerrero hablan de “El Tigre del Espejo”. Nuestro cuarto símbolo es el tigre, que además está fuertemente vinculado con el *puñal* que aparece en “El encuentro”. Tanto el tigre como el puñal comparten para Borges tres características: a) ellos encarnan realidades más allá de nuestra más profunda comprensión humana, intelectual y lingüística; b) ellos nos fascinan por su belleza y c) en ellos está siempre la muerte, acechando. En el universo de Borges, laberíntico, hecho de libros y de espejos, hay peligro siempre. No solamente parece que vivimos en el peligro de jamás poder salir del laberinto, sino que además llegaremos tal vez a la única salida en ese instante que todos consideramos como la ausencia de toda salida: la muerte. Aquí, otra vez, Borges y Heidegger se encuentran. Heidegger describiría la naturaleza humana como *Sein zum Todt* (ser hacia la muerte); Borges, como una esperanza en la llegada de la muerte: “Nos buscamos los dos. Ojalá

fuera / éste el último día de la espera”. En “La espera”, por ejemplo, los lectores no comprendemos por qué el falso Villari se prepara tan meticulosamente para la llegada de su ejecutor, que al mismo tiempo se muestra como su redentor: Alejandro Villari. El falso Villari espera, con coraje, y sin embargo sin querer luchar para seguir viviendo. ¡Qué extraña paradoja! Hay una expresión adverbial en “La espera” cuya posición al final de la oración la hace cargarse de altísima expresividad. Borges escribe, enfatizando la expresión adverbial: “Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, *por fin*”. Borges nos atrapa en la vida del falso Villari, que vive sus días en ese hotel descolorido del Noroeste. Vivimos con el falso Villari sus días de espera, con paciencia, por ese enemigo sin rostro. El estado psicológico del falso Villari hace vivir al lector en la regularidad insípida y doméstica de sueños, de imágenes y de acciones cuya realidad toma el inaguantable peso de una perdurable monotonía eterna. La muerte será un acontecimiento fascinante para el lector y para el mismo falso Villari, porque ella rompe la horrible monotonía de esa vida, y porque su llegada cumple, *por fin*, la realización del acecho.

Para intentar comprender un poco más el símbolo del tigre, es necesario leer, en su totalidad y con cuidado, uno de los poemas más importantes de Borges, el que lleva por título “El otro tigre” (1960). Allí Borges habla de tres tigres: un tigre que es aquel que está más allá de toda palabra humana, que no logra ser atrapado en ningún verso, ajeno a todo lector y a todo escritor, ese tigre que es “la aciaga joya / Que, bajo el sol o la diversa luna, / Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala / Su rutina de amor, de ocio y de muerte” (Borges, 1974e, p. 824). El segundo tigre es inevitablemente el falso tigre, un simulacro, que ofrece la literatura a todos aquellos que leemos y a quienes se han atrevido a escribir. Es el tigre hecho *ya* por las palabras de los otros, o por las mías. Es el tigre de William Blake, por ejemplo: “Tiger, Tiger, burning bright / In the forest of the night”. Y hay por último un tercer tigre, es el tigre buscado por cada escritor: es el definitivo tigre que no es *todavía* literatura. Este tercer tigre es el símbolo del encuentro entre un escritor concreto y su muy propia realidad última, en un horizonte inalcanzable. En ese encuentro están al mismo tiempo la revelación y muy seguramente la muerte. Borges lo describe así:

Un tercer tigre buscaremos. Éste
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esa aventura indefinida,

Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso (Borges, 1974e, p. 825).

Hasta ahora, en este universo-laberinto de Borges no hemos experimentado todavía ninguna alegría. Hasta ahora, los cuatro símbolos anteriores nos han enfrentado con la desorientación (el laberinto), con la curiosidad nunca satisfecha (el libro), con la multiplicidad de nosotros mismos (el espejo) y con la muerte (el tigre y el puñal). ¿Hay lugar aquí para la sonrisa y para la alegría? Sí, en la literatura de Borges también hay muchísima alegría, incluso risa y carcajadas. Adolfo Bioy Casares, gran amigo de Borges y su biógrafo también, nos dice que Borges a menudo reía a carcajadas. En su literatura, las carcajadas están en muchos libros que Borges escribió en colaboración con Bioy Casares. Y, en los libros escritos únicamente por Borges, la risa se muestra en la forma de un coraje irónico ante los eventos de la vida, y la alegría está en la capacidad para saborear con delicia la música de las palabras. He aquí nuestros dos nuevos símbolos: el coraje de la ironía y las palabras que son música.

Para el tema del coraje como ironía quiero presentarles dos anécdotas de la vida de Borges y uno de sus escritos cortos. Entiendo por “coraje” la virtud de la valentía ante las situaciones adversas y, por “ironía”, entiendo a la vez una figura literaria y un talante espiritual. En cuanto figura literaria, nos dicen Angelo Marchese y Joaquín Forradellas: “La ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar [y] presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo del enunciado” (Marchese y Forradellas, 1989, p. 221).

Un simple ejemplo de ironía puede verse cuando los amigos y las amigas de Pedro lo encuentran despeinado, y aprovechando la situación de su calvicie despiadada, le expresan con humor: “¡Ay, Pedro, hoy tienes más pelo que ayer!”. Pero la ironía va más allá de simples expresiones cotidianas. Ella es también, y más fundamentalmente, un talante espiritual, un modo de ser que responde a las adversidades de la realidad, pero no con la queja ni el llanto, sino con el comentario ingenioso e inesperado.

La primera anécdota me servirá para ilustrar este talante de Borges. Estamos en la Universidad de Buenos Aires y Borges dicta una de sus clases, probablemente alguna sobre literatura inglesa. De manera intempestiva, un grupo de estudiantes ingresa atropelladamente al salón y le exigen a Borges que termine su clase, pues hay una manifestación político-estudiantil. Borges, sereno, se niega. El estudiante, líder del grupo, en tono amenazador, espeta en voz alta que la clase

tendrá que suspenderse porque él va a cortar la luz. Borges, aún más sereno, responde algo así como “¡Adelante, señor, corte la luz! Yo ya tomé las necesarias precauciones para casos como este: soy ciego”. Y ahora pasemos a la anécdota número dos. Ella tiene que ver, si no recuerdo mal, con los años cuando Borges finalmente empezó a criticar en público el terrorismo de Estado en Argentina, ese infame período de la historia contemporánea, entre 1976 y 1983, cuyas múltiples consecuencias inhumanas llevaron entre otras horribles cosas más a la desaparición de treinta mil argentinos. George Steiner me contó la anécdota, una fría mañana de Londres en 1999. Preocupados por la suerte física de un Borges ya anciano, un grupo de intelectuales extranjeros deciden persuadir a Borges para que abandone Argentina. Una o varias universidades prestigiosas del planeta, con una o varias cátedras para el prestigioso escritor argentino, estarían más que complacidas en recibirlo. Borges declina esta invitación y se excusa, agradecido. “¿Por qué”, le pregunta el grupo de intelectuales extranjeros, “quiere usted seguir aquí exponiendo su vida?”. Borges, contundente, responde: “Porque la dictadura es la madre de la metáfora”.

Esta lapidaria afirmación de Borges, según la cual la dictadura es la madre de la metáfora, se aplica espléndidamente a dos escritos de Borges contra el gobierno del Teniente General Juan Domingo Perón (1895-1974). Uno de ellos lleva por título “El simulacro” (“*The Mountebank*”).⁵ El otro, Borges lo escribió con su amigo Adolfo Bioy Casares y lleva por título “La fiesta del monstruo” (1979). En “El simulacro”, Borges elabora una detallada metáfora irónica del que quizás ha sido el primer régimen político en utilizar inteligente y eficazmente los medios de comunicación masiva, combinando los espectáculos del populismo del poder político (Perón) y las habilidades histriónicas de una mujer (Eva Duarte de Perón). Borges se concentra en el funeral de Eva, cuyas imágenes son fáciles de ver y analizar en Internet (<http://www.youtube.com/watch?v=W2xD3tkhDXE&feature=related>), o también viendo uno de los últimos ecos de esa historia, en la película *Evita* (1996), de Allan Parker, protagonizada por Antonio Banderas y Madonna, y con la música de Andrew Lloyd Webber. En “El simulacro” Borges ironiza cuatro realidades: ese hombre que llega a “aquel pueblito del Chaco”; a Eva Duarte, que menos que una persona es más bien “una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio”; a un grupo humano propicio y dispuesto para jugar la patraña: y ahí están incluidos “las vecinas”, “viejas desesperadas”, “chicos atónitos”, “peones”; y, por último, toda la historia de un país. En esa historia

⁵ El título original no está del todo bien traducido al inglés por “*The Mountebank*”. En inglés un *mountebank* es un charlatán que ofrece a la venta productos cuya eficacia resulta no ser la prometida. Sí hay mucho de “charlatán” en el personaje masculino que inventa Borges, pero el personaje es más que eso. El hombre simula y los demás, el público que viene a verlo, ingresan complacidos en esa simulación, creándose así un simulacro colectivo. Tal vez podría expresarse esto en inglés con las palabras “*collective semblance*”.

increíble, continúa Borges, “está la cifra perfecta de una época irreal” (Borges, 1974d, p. 789), hecha “para el crédulo amor de los arrabales”, y que no fue más que “una crasa mitología”. Las ironías abundan. Ellas pueden verse en el símil “como una mujer encinta”, en el énfasis de “y a muchos no les bastó venir una sola vez”, en el epíteto de “viudo macabro”, en la afirmación de la voz narrativa que convierte a Eva Duarte y a Perón en unos “desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro ignoramos)” y en el uso de los nombres “Eva” y “Eva Duarte” para no recurrir así a los apelativos de “Evita” o de “Eva Perón” —usuales respectivamente en boca de la clase popular y de la clase política—.

La preocupación de Borges por la palabra justa no tiene únicamente justificaciones irónicas. En el laberinto de la vida humana las palabras son música, y gracias a la experiencia estético-musical de las palabras ellas son causa de alegría. Este es el sexto símbolo: *las palabras como música*. Sobre este tema sería posible extenderse ampliamente. Muchos críticos han insistido en que Borges no tuvo oído para la música. Yo pienso de otro modo: para él, muy frecuentemente el valor musical o sonoro de las palabras adquiría la preeminencia sobre el valor semántico. Borges no leía con los ojos —mientras pudo ver— y no escribía con las manos —mientras pudo escribir—. Borges leyó y escribió con los oídos. Esta felicidad de Borges con las palabras, que él se empeña en contagiarnos cuando lo leemos, reapareció de un modo particularmente claro en una conferencia que Borges dictó en la Universidad de Harvard el 28 de febrero de 1968. Esa conferencia se titula “Word-Music and Translation”. De esa conferencia he escogido un corto fragmento, cuyas palabras transcribo en seguida. No quiero extenderme en comentarios, y más bien baste leer las siguientes líneas de Borges:

Let us now take another example, not only a blameless but also a fine translation. This time we will consider a translation from the Spanish. It is the wonderful poem “Noche oscura del alma”, “Dark Night of the Soul,” written in the sixteenth century by one of the greatest —we may safely say the greatest— of Spanish poets, of all men who have used the Spanish language for the purpose of poetry. I am speaking, of course, of San Juan de la Cruz. The first stanza runs thus [“En una noche oscura / con ansias en amores inflamada / ¡io dichosa ventura! / salí sin ser notada / estando ya mi casa sosegada”]. This is a wonderful stanza. But if we consider the last line torn from its context and taken by itself (to be sure, we are not allowed to do that), it is an undistinguished line: [“estando la casa sosegada”], “when my house was quiet”. We have the rather hissing sound of the three s’s in “casa sosegada”. And “sosegada” is hardly a striking word. I am not trying to disparage the text. I am merely pointing out (and in a short time you will see why I am

doing this) that the line taken by itself, torn from its context, is quite unremarkable. / This poem was translated into English by Arthur Symons at the end of the nineteenth century. The translation is not a good one, but if you care to look at it, you can find it in Yeat's Oxford Book of Modern Verse. Some years ago a great Scottish poet who is also a South African, Roy Campbell, attempted a translation of "Dark Night of the Soul". I wish I had the book by me; but we will confine ourselves to the line I just quoted, ["estando ya mi casa sosegada"], and we will see what Roy Campbell made of it. He translated it thus: "When all the house was hushed". Here we have the word "all", which gives a sense of space, a sense of vastness, to the line. And the beautiful, the lovely English word "hushed". "Hushed" seems to give us somehow the very music of silence (Borges, 2000, pp. 59-61).

¿Y NO FALTA UN SÍMBOLO?

Hasta ahora no he mencionado siete símbolos, sino seis únicamente: el laberinto, el libro, el coraje de la ironía, el espejo, el tigre, y las palabras que son música. Estos seis símbolos son de una gran soledad: soy ese yo multiplicado por los *espejos* de cristal y por las miradas de los otros quien en soledad se enfrenta al laberinto de la vida en el tiempo, armado del coraje de mi ironía y de algunas palabras musicales que encuentro en los libros, que escucho de otros o que yo mismo emito. Sin embargo, ni los libros ni el coraje son suficientes para enfrentar el peligro de una realidad que me desborda, que no se acomoda ni a mis palabras ni a mis pensamientos, que es opaca y generalmente refractaria a mis deseos: eso que es el tigre para Borges. ¿Estoy solo, con mi yo múltiple, en el laberinto temporal de *ser y esto y esto y esto y esto más*? No. Borges guarda un símbolo más en su literatura. Ese símbolo es el símbolo del amigo.

Tres prosas poéticas de Borges permiten darle sustancia al amigo como símbolo. Digámoslo desde ya: el amigo en la escritura de Borges es un símbolo que apunta a la felicidad compartida y a un modo de vivencia de la eternidad. Esas tres prosas se titulan, respectivamente, "Delia Elena San Marco", "Elegía" y "Abramowicz".⁶ Y desde la primera hasta las dos últimas —"Delia Elena San Marco" es de 1957; "Elegía" y "Abramowicz" fueron escritas muy probablemente en 1981— Borges poetiza sobre la inmortalidad de vivencias concretas compartidas con el amigo y con ocasión del encuentro con él —o con ella—. En otras

⁶ "Delia Elena San Marco" será incluida posteriormente en *El hacedor*, de 1960. "Elegía" y "Abramowicz" se encuentran en *Los conjurados*, de 1985. Para las características de la amistad entre Borges y Maurice Abramowicz son muy informativas las páginas de *Borges, una vida*, de Edwin Williamson (Williamson, 2006, pp. 82-83, 85, 107-108, 110, 114, 140, 387, 473-474, 493, 511, 513, 515).

palabras: la amistad adquiere ahora la función de argumento contra la naturaleza mortal de las cosas. Sin duda con menores incertidumbres en las dos prosas finales, la amistad es un nuevo camino de acceso para tener una vivencia de la eternidad comprendida como inmortalidad de lo intensamente querido y compartido con esos otros —los amigos—.

Otra circunstancia en común que vincula esas tres prosas poéticas es la muerte del amigo. En ellas hay tristeza, incluso hay llanto—en “Abramowicz”—. Sin embargo, ni la tristeza es melancolía, ni el llanto es el signo físico de la pérdida del amigo. Estaría bien traer a la memoria las palabras de Cicerón en su *De amicitia*, pues el poema a Abramowicz y el que Borges dedica a la memoria de Delia Elena San Marco expresan “con moderación el dolor que has recibido en la muerte de un hombre tan grande y tan tu amigo” (Cicerón, 1946, p. 200). No hay que afligirse por la muerte del amigo, insiste Cicerón, y así justifica esa insistencia: “Porque ningún mal juzgo que ha sobrevenido a Escipión: si alguno ha sucedido, ha sido a mí; y afligirse uno gravemente por sus desgracias, no es de quien ama al amigo, sino de quien se ama así mismo”.

En “Delia Elena San Marcos”, Borges recaba en el recuerdo de una despedida, que fue aparentemente final: “Ya no nos vimos y un año después usted había muerto” (Borges, 1996, p. 168). Y, además, la voz enunciativa se sirve de Platón y de sus enseñanzas sobre la inmortalidad para, primero, hallar un consuelo por la pérdida de la amiga y, segundo, para entender las suposiciones ontológicas de todo “adiós” humano, y de ahí, en tercer lugar, pasar a postular —con certeza moderada— la eternidad de un vínculo amistoso que no lo corta un momento preciso del tiempo humano: la muerte. Escribe Borges:

Porque si no mueren las almas, está muy bien que en sus despedidas no haya énfasis. / Decirse adiós es negar la separación, es decir: Hoy jugamos a separarnos pero nos veremos mañana. Los hombres inventaron el adiós porque se saben de algún modo inmortales, aunque se juzguen contingentes y efímeros. / Delia: alguna vez reanudaremos ¿junto a qué río? este diálogo incierto y nos preguntaremos si alguna vez, en una ciudad que se perdía en una llanura, fuimos Borges y Delia (Borges, 1996, p. 168).

De nuevo, en esta prosa poética, Borges consigna el recuerdo de una amiga, y de nuevo, como en el caso de los testimonios epistolares con otro amigo, Jacobo Sureda, el contenido del documento escrito es igualmente el registro de una experiencia vivida con grandísima intensidad. La experiencia factual, el recuerdo de esa experiencia, la reflexión desde el pensamiento escatológico de Platón, y la puesta en evidencia de las inherentes suposiciones ontológicas en todo *adiós*,

todo ello permite cierta primicia, cierto “pre-gusto”, si se quiere, de un ser o de un modo de existir que no fenece. Pero Borges dará un paso más. En “Elegía”, escrita luego de tenerse noticia de la muerte de Abramowicz, Borges persiste en una confianza en la inmortalidad del amigo muerto. Aquí el argumento filosófico puede acuñarse así: un acontecimiento puntual, la muerte, no dispone del poder ontológico para destruir a un individuo que fue muchos acontecimientos: *unum non multa consumat*. Borges lanza así su esperanza en “Elegía”: “Cómo puede morir una mujer o un hombre o un niño, que han sido tantas primaveras y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas mañanas y noches” (Borges, 1996, p. 463).

Borges se acerca al final de su vida a la posición de Miguel de Unamuno, según el libro de este *Vida de Don Quijote y Sancho*. El pesimismo de Borges a mediados de su vida y su rechazo al “hambre de inmortalidad” de Unamuno se diluye ahora. Sin embargo, el tono de ambos es distinto y hay sutilezas de importancia: mientras Unamuno no cesa de gritar y de afirmar con contundencia su inmortalidad en el libro de 1905, Borges, simplemente, en una voz baja que recuerda más bien la plegaria, se niega a aceptar la desaparición de su amigo en la nada. Abramowicz fue tantas y tan profundas cosas —y esto sin recurrir a la hipótesis unamuniana de Dios; mientras Unamuno habla de una eternidad de realidades en el individuo humano, y que esa eternidad se proyecta hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, Borges recupera solo un número indefinido pero no ilimitado de esas realidades— y estas no se complementarían por otras en un futuro inmortal. En palabras de Unamuno: “Si hay un Dios que ha hecho y que conserva el mundo, lo ha hecho y conserva para mí [...]. Yo soy algo enteramente nuevo; en mí se resume una eternidad de pasado y de mí arranca una eternidad de porvenir” (Unamuno, 1928, p. 269).

El adiós entre hombres es, entonces, una señal sensible, gestual y auditiva, de la eternidad que espera; una señal o indicio del ser inmortal que habita al hombre. La muerte del amigo es, entonces, la oportunidad para apostar por una inmortalidad justificada desde la diversidad múltiple e intensa que es todo ser humano.

REFERENCIAS

- Borges, J. L. (1974a). Prólogo. En *Obras completas: 1923-1973* (Carlos V. Frías, ed.). (p. 429). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1974b). El jardín de senderos que se bifurcan. En *Obras completas: 1923-1973* (Carlos V. Frías, ed.). (pp. 472-480). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1974c). La espera. En *Obras completas: 1923-1973* (Carlos V. Frías, ed.). (pp. 608-611). Buenos Aires: Emecé.

- Borges, J. L. (1974d). El simulacro. En *Obras completas: 1923-1973* (Carlos V. Frías, ed.). (p. 789). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1974e). El otro tigre. En *Obras completas: 1923-1973* (Carlos V. Frías, ed.). (pp. 824-825). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1974f). El laberinto. En *Obras completas: 1923-1973* (Carlos V. Frías, ed.). (p. 987). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1974g) El encuentro. En *Obras completas: 1923-1973* (Carlos V. Frías, ed.). (pp. 1039-1043). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1996a). Delia Elena San Marco. En *Obras completas: 1952-1972. Vol. 2* (p. 168). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1996b). Elegía. En *Obras completas: 1975-1985. Vol. 3* (p. 462). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1996c). Abramowicz. En *Obras completas: 1975-1985. Vol. 3* (p. 463). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2000a). *This Craft of Verse* [Este arte del verso] C.-A. Mihailescu, ed. Cambridge: Harvard University Press.
- Borges, J. L. & Bioy Casares, A. (1979). La fiesta del monstruo. En *Obras completas en colaboración* (Carlos V. Frías & Sara Luisa del Carril, eds.). (pp. 392-402). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. & Guerrero, M. (1967). *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Kier.
- Cicerón, M. T. (1946). De la amistad (M. de Valbuena, trad.). En *Obras completas de Marco Tulio Cicerón*. Buenos Aires: Anaconda.
- De Unamuno, M. (1928). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Renacimiento.
- Evita's Funeral* (s. f.). Recuperado el 28 de octubre del 2008, de <http://www.youtube.com/watch?v=W2xD3tkhDXE&feature=related>.
- Marchese, A., et ál. (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (J. Forradellas, trad.). Barcelona: Ariel.
- Parker, A. (1996). *Evita*. Los Ángeles: Hollywood Pictures.
- Ricoeur, P. (1965). *De l'interprétation. Essai sur Freud* [De la interpretación. Ensayo sobre Freud]. París: Du Seuil.
- Williamson, E. (2006). *Borges, una vida* (E. Gandolfo, trad.). Buenos Aires: Planeta, Seix Barral.

